

# GENIUS LOCI

## LUGARES E SIGNIFICADOS

## PLACES AND MEANINGS

COORD.  
LÚCIA ROSAS  
ANA CRISTINA SOUSA  
HUGO BARREIRA

VOLUME 1

Título: *Genius Loci: lugares e significados | places and meanings – volume 1*

Coordenação: Lúcia Rosas; Ana Cristina Sousa; Hugo Barreira

Fotografia da capa: *Figura antropomórfica oculada* – Regato das Bouças, Serra de Passos, St.ª Comba, Portugal.

Adaptado por Marzia Bruno e Fuselog.

Design gráfico: Helena Lobo | [www.hldesign.pt](http://www.hldesign.pt)

Edição: CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória»

ISBN: 978-989-8351-83-8

Depósito Legal: 434992/17

Paginação, impressão e acabamento: Sersilito-Empresa Gráfica, Lda. | [www.sersilito.pt](http://www.sersilito.pt)

Porto

Dezembro 2017

Os textos e as imagens utilizadas são da inteira responsabilidade dos autores.

Trabalho cofinanciado pelo Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional (FEDER) através do COMPETE 2020 – Programa Operacional Competitividade e Internacionalização (POCI) e por fundos nacionais através da FCT, no âmbito do projeto POCI-01-0145-FEDER-007460.

# *PASSIO CHRISTOFORI:* A LENDA DE S. CRISTÓVÃO NA IGREJA DE RIO MAU (VILA DO CONDE)

LÚCIA ROSAS\*

**Resumo:** Na obra *Der hl. Christophorus, seine verehrung und seine legende. Eine untersuchung zur kultgeographie und legendenbildung des mittelalters* (1937), H. F. Rosenfeld demonstra que a representação de S. Cristovão como *Portador de Cristo* surge no século XII como a ilustração do seu nome (*wortillustration*), considerando que a lenda do gigante que transporta Cristo na travessia de um rio perigoso é uma criação literária ocidental que tem origem naquela representação. É nas representações mais antigas, nas distintas versões da *Passio* de S. Cristóvão e no hino dedicado ao santo que procuraremos os episódios, ou as metáforas, que podem esclarecer o programa escultórico da igreja de S. Cristovão de Rio Mau, um dos testemunhos mais precoces do processo de *wortillustration* referido por Rosenfeld.

**Palavras-chave:** Iconografia; S. Cristovão; *Wortillustration*; Lenda.

**Abstract:** In *Der hl. Christophorus, seine verehrung und seine legende. Eine untersuchung zur kultgeographie und legendenbildung des mittelalters* (1937), HF Rosenfeld shows that the representation of St. Christopher as Christ Bearer appears in the twelfth century as illustration of his name (*wortillustration*). Rosenfeld also claims that the legend of the giant who carries Christ while crossing a dangerous river is a Western literary creation that stems from that representation. It is in the most ancient representations, in the different versions of the *Passio* of St. Christopher and in the hymn dedicated to the saint, that we will seek the episodes, or metaphors, which may account for the sculptural program of the church of St. Christopher of Rio Mau, one of the earliest pieces of evidence of the “*wortillustration*” process referred to by Rosenfeld.

**Keywords:** Iconography; St. Christopher; *Wortillustration*; Legend.

---

\* FLUP / CITCEM. lrosas@letras.up.pt.



Fig. 1. Capitel do arco triunfal. S. Cristóvão como portador de Cristo. Fotografia: Mário Cunha.

Em 1928, Arthur Kingsley Porter publicava a sua obra *Spanish Romanesque Sculpture* acusando alguma perplexidade por ter encontrado na Península Ibérica duas representações de S. Cristóvão transportando Cristo, ambas do século XII. Porter, entre outros, considerava que este tipo iconográfico só teria aparecido no século XIII<sup>1</sup>.

Os exemplos a que Porter se refere estão esculpidos em dois capitéis: um no Pantéon de Santo Isidoro de León e outro na igreja de S. Cristóvão de Rio Mau (Vila do Conde). Se o exemplar de León poderá corresponder a um episódio da “Passagem do Mar Vermelho”, já no caso português não duvidamos que se trata da representação de S. Cristóvão como “Portador de Cristo”, não existindo qualquer elemento relativo à lenda da travessia de um rio (Fig. 1).

A escultura da capela-mor de Rio Mau tem sido alvo de várias interpretações. A identificação da figura de S. Cristóvão com Cristo nos braços avançada por Porter é retomada por C. A. Ferreira de Almeida. Este autor considera que a vara que Cristo segura com ambas as mãos é símbolo do seu poder, notando embora a dificuldade em encontrar um sentido para os restantes personagens esculpidos neste capitel<sup>2</sup>, aspeto que se estende ao conjunto escultórico desta cabeceira datada de 1151.

Nas *passio*, ou em outras fontes escritas anteriores ao século XII, não há qualquer referência ao episódio em que o gigante S. Cristóvão atravessa um rio carregando Cristo ou a outros episódios da sua vida narrados na *Legenda Aurea*. Qual é então a origem da sua representação como um gigante que atravessa um rio perigoso com Cristo sobre os ombros tão frequente em toda a Idade Média europeia? E qual é a origem da lenda narrada por Jacopo da Varazze?

Nas *passio* a vida de Cristóvão é narrada com detalhe, como é habitual neste tipo de literatura, enfatizando sobretudo dois aspetos: o seu poder contra o demónio e o seu martírio. A lenda e o martírio seguem o *topos* de outras vidas de santos

<sup>1</sup> PORTER, 1928: 119-120.

<sup>2</sup> ALMEIDA, 1986: 156.

mártires. S. Cristóvão recusa-se a prestar culto aos deuses pagãos, “os malditos demónios”<sup>3</sup>, sendo então enviado ao rei Décio este sim, constantemente aconselhado pelo diabo. Nas várias versões das *passio*, no hino moçárabe e nas lendas da vida do santo, o diabo está sempre presente, como cremos que também o está na igreja de Rio Mau.

O santo, na iconografia ocidental mais antiga, não transporta Cristo aos ombros como exemplificam a pintura mural da igreja de San Vincenzo di Galliano (Como), datada do início do século XI, onde S. Cristóvão aparece barbado e em posição frontal, sendo os episódios da sua vida narrados de modo detalhado; e a pintura do santo representado isoladamente, desta vez como um gigante, na igreja dos santos Giacomo e Filippo di Ossuccio (Spurano, Como), cuja data se situa entre séculos X e XI. No caso da igreja de Irschen (Carinthia), a pintura de finais do século XII já consagra a iconografia do “Portador de Cristo”, tipo que conhecerá um extraordinário desenvolvimento e divulgação nos séculos seguintes.

Segundo as versões da *passio* latina e grega (BHL 1764 e BHG 309-11), Cristóvão provinha da Marmárica (região da atual Líbia), uma terra de antropófagos, apresentando uma aparência terrível e uma cabeça como a de um cão<sup>4</sup>. A tradição grega, conforme escreveu David Woods, interpretou à letra esta passagem, razão pela qual o santo foi representado nos ícones e na pintura mural bizantina com cabeça de cão. Já na tradição latina o termo “cabeça de cão” (do grego *kunokephalos*) foi traduzido como “semelhante a um cão” (*canineus*)<sup>5</sup>. David Woods sublinha que a descrição de Cristóvão como originário da terra dos cabeças-de-cão nada tem que ver com o culto egípcio ao deus Anubis, mas sim com o facto de na cultura greco-romana ser frequente descrever aqueles que viviam no limiar, ou para além do mundo conhecido, como estranhos habitantes de estranhas terras, canibais, cabeças de cão ou com outras aparências monstruosas<sup>6</sup>. A opinião de Woods sobre a ausência de relação entre Cristóvão cinocéfalo e Anubis não é, no entanto, comum a outros autores. María Dolores García Cuadrado encontra no deus egípcio não só um equivalente iconográfico como uma evocação semelhante a Cristóvão, comparando o carácter psicopompo de ambos<sup>7</sup>.

A representação de S. Cristóvão cinocéfalo, sendo embora comum e praticamente única no mundo bizantino, não deixa de ter raros exemplos no ocidente

<sup>3</sup> RICO, 2015: 65.

<sup>4</sup> RICO, 2015: 64.

<sup>5</sup> WOODS, 1999b.

<sup>6</sup> WOODS, 1999b.

<sup>7</sup> GARCIA CUADRADO, 2000: 347.

peninsular medieval, como demonstram os casos da pintura mural de San Millán de Segovia (séc. XIII)<sup>8</sup> e do portal igreja de Santa Maria de Galdácano (Vizcaya).

O caráter monstruoso da figura de S. Cristóvão suscita o elogio do “homem interior” como se depreende da *Vita et passio sancti Christophori* de Whalter von Speyer (967-1027)<sup>9</sup>. No hino hispânico *O beate mundi autor atque rerum conditor* [séc. VIII]<sup>10</sup> dedicado ao santo, a superação do seu aspeto terrível e das práticas idólatras da sua raça através do martírio e da morte é muito clara:

*o mártir Cristovão, já bem-aventurado cidadão do céu,  
tendo sido libertado do lodo viscoso da sua disforme raça,  
à tua gloriosa vontade chamaste, sabendo de antemão*

*que, desprezando as infâmias da sua raça, sendo devoto,  
seguiria prontamente atrás dos passos da Verdade;  
e, por este meio, ó Cristo, a tua graça viria a obter<sup>11</sup>.*

No ocidente, as representações de S. Cristóvão não lhe conferem qualquer deformidade. A diferença, relativamente a outros santos, é unicamente o seu porte de gigante.

A origem da representação de Cristóvão como um gigante é anterior à lenda da travessia de um rio com Cristo aos ombros, como exemplifica o caso acima referido da igreja dos santos Giacomo e Filippo di Ossuccio (sécs. X-XI). A elevada estatura do santo parece clara no relato da *Passio*. Na versão latina, que integrava o *Passionário Hispânico*, o soldado que descreve Cristóvão ao rei Décio afirma não ser capaz de descrever a sua enorme corpulência<sup>12</sup>. Quando o santo é aprisionado é referido como “o atleta de Cristo”<sup>13</sup>, embora neste caso o termo possa ter um sentido metafórico. Já no hino hispânico, cantado na liturgia do dia dedicado a S. Cristóvão, *O beate mundi autor atque rerum conditor*, cuja versão deverá datar da mesma época da *Passio* [séc. VIII]<sup>14</sup>, o santo é referido como “Distinto na Estatura”<sup>15</sup>.

Apesar de o culto ao santo na Península Ibérica datar pelo menos do século VIII<sup>16</sup>, a epígrafe de Carrio (Astúrias, séc. X) é fundamental para entendermos as permanências e alterações da sua evocação. A inscrição de Carrio reproduz, prati-

<sup>8</sup> MANZARBEITIA VALLE, 2009: 45 e 47.

<sup>9</sup> RICO, 2015: 47.

<sup>10</sup> RICO, 2015: 61.

<sup>11</sup> RICO, 2015: 86.

<sup>12</sup> RICO, 2015: 66.

<sup>13</sup> RICO, 2015: 67.

<sup>14</sup> RICO, 2015: 61.

<sup>15</sup> RICO, 2015: 86.

<sup>16</sup> RICO, 2015: 52.

camente à letra, o espírito do capítulo 33 da *Passio Christophori*, que associa o culto das relíquias do santo com a proteção das colheitas. Viejo Fernandez considera que esta epígrafe corresponde a um texto claramente articulado em três partes: as linhas 1-10 são um conjuro aos “patriarcas” para afastar as nuvens e o granizo; entre as linhas 10-17 conjura-se uma divindade subterrânea, “Paloraso”, para conseguir a fertilidade da terra e entre as linhas 17 e 27 é o cristão S. Cristóvão o invocado para a proteção contra o granizo e para propiciar boas colheitas<sup>17</sup>. Numa outra epígrafe coeva, a de Fuente Encalada (Zamora), repete-se o mencionado conjuro dirigido a S. Cristóvão em Carrio e a S. Bartolomeu em Fuente Encalada que, por sua vez, segue o texto da *Passio Bartholomaei* (6, III, 17,15). Isabel Velásquez refere-se à cronologia da epígrafe de Carrio, datada tradicionalmente do século VIII, concordando com a proposta de Ángel Esparza e Ricardo Martín Valls e situando-a no século X<sup>18</sup>.

A origem da evocação de S. Cristóvão para as boas colheitas está bem patente no capítulo 33 da *Passio Christophori*:

*Senhor, meu Deus, quer seja uma cidade, uma região ou um lugar, onde quer que estejam depositadas as minhas relíquias, que aí não chegue a fúria do granizo, nem a perda das colheitas ou a esterilidade das vinhas*<sup>19</sup>.

A proteção de Cristóvão contra a doença e o demónio está igualmente expressa no mesmo texto:

*Senhor concede outra vez a graça ao meu corpo para que todos os que tiverem uma partícula das minhas relíquias possam merecer tamanha graça, que não os amedronte nem o espírito maligno, nem o sofrimento da doença e que se afaste deles todo o mau desejo*<sup>20</sup>.

A existência de exemplares da *Passio* de São Cristóvão no século IX, no que diz respeito ao território portugalense, pode confirmar-se em documento de 870, a *Kartula de sancto michael de negrellus* (PMH, DC, v. I, 1867, V): “(...) et adicimus ibidem cruce calicem libros ordinum comitus et passio sancti christoforis”<sup>21</sup>.

O testamento de Mumadona (959) confirma o culto ao santo no século X: “Pontificum etenim christi electi Cipriani Martini Christofori cum mitibus eorum Torquati (...)”<sup>22</sup>, para citar somente dois exemplos.

<sup>17</sup> VIEJO FERNÁNDEZ, 2001: 138-139.

<sup>18</sup> VELÁZQUEZ, 2000: 313.

<sup>19</sup> RICO, 2015: 81.

<sup>20</sup> RICO, 2015: 81.

<sup>21</sup> PMH, DC, v. I, 1867, V, p. 4.

<sup>22</sup> PMH, DC, v. I, 1867, V, p. 45.

Em 1937 é editada a obra monumental de Hans-Friedrich Rosenfeld: *Der hl. Christophorus, seine verehrung und seine legende. Eine untersuchung zur kultgeographie und legendenbildung des mittellalters* na qual o autor inclui o exemplo do capitel da igreja de Rio Mau e onde refere ser unicamente no século XII que se forma a iconografia do “Portador de Cristo” surgindo, não em qualquer lenda ou episódio, mas como a ilustração de um nome (“wortillustration”) ou seja, uma iconografia que tem origem num jogo de palavras, neste caso, o nome do santo: “Christophoro, o que transporta Cristo”. Mais recentemente, Yvonne Bittman, na sua dissertação dedicada à representação de S. Cristóvão na Idade Média, refere o capitel de Rio Mau como o exemplo mais antigo de uma imagem em que o santo é figurado transportando Cristo nos braços<sup>23</sup>. Um outro capitel, atualmente guardado no Museo Nazionale di San Matteo (Pisa) e proveniente da igreja de S. Jacopo in Orticaia, mostra o santo com a vara florida transportando Cristo sobre um dos ombros. A este último exemplar tem sido atribuída uma datação de finais de século XII<sup>24</sup>, embora a descontextualização do mesmo dificulte uma cronologia mais precisa.

Rosenfeld demonstrou ainda que a lenda do bom gigante que transporta Cristo aos ombros para atravessar um rio é uma criação literária ocidental que não pode ser anterior ao século XII e sublinha que a criação da imagem é claramente anterior à produção dos textos. O “novo” S. Cristóvão que transporta Cristo atravessando um rio terá assim a sua origem no século XIII, decorrendo da representação do santo na pintura e escultura do século XII, segundo o historiador alemão.

No românico português não é tarefa fácil entender o sentido das imagens e, muito menos, as possíveis relações temáticas entre os capitéis ou outros elementos esculpidos presentes numa mesma igreja. O número de capitéis românicos historiados com temas religiosos, míticos e profanos, não ultrapassará uma centena e meia<sup>25</sup> e poucos são os que apresentam um claro sentido. A figuração não aparenta, na maior parte das vezes, fazer parte de um programa iconográfico.

Necessitamos de processos analíticos que superem os dois postulados geralmente presentes na análise da escultura dos capitéis românicos, como sugerem Jérôme Baschet, Jean-Claude Bonne et Pierre-Olivier Dittmar<sup>26</sup>: a noção de programa que, aplicada à escala de igreja, tende a sugerir que quase tudo foi definido anteriormente, e que toda a escultura está unida entre si com o propósito de criar um discurso contínuo e unificado, e a noção de que a distribuição da escultura não corresponde a nenhuma organização coerente. É certo que há muitas dificuldades de interpre-

<sup>23</sup> BITTMANN, 2003: 8.

<sup>24</sup> BITTMANN, 2003: 8.

<sup>25</sup> ALMEIDA, 2001: 160.

<sup>26</sup> BASCHET *et al.*, 2012: 13-14.



tação de programas como o de Rio Mau. Não é fácil entender as relações entre as imagens que aparentam estar colocadas de forma aleatória, cremos que isto se verifica em muitos casos, e não é frequente encontrar em Portugal programas figurativos com a erudição e a complexidade dos outros reinos hispânicos. Não obstante, pensamos que é preciso rever a questão da falta de cultura do clero em regiões e arquiteturas de programas tão limitados como o da igreja de Rio Mau, em comparação com os exemplos de maior escala e sofisticação.

É, pois, nas distintas versões da *Passio*, nas lendas da vida de S. Cristóvão e nas representações mais antigas que procuraremos os episódios que podem esclarecer a representação e o programa escultórico de igreja de Rio Mau. Neste caso, a imagem não é exatamente uma ilustração dos textos, mas sim uma solução que radica no caráter metafórico dos mesmos. Como é sabido, o processo de criação da imagem é bem mais complexo do que a simples ilustração de um texto ou de uma tradição oral. Mesmo se as imagens estão diretamente relacionadas com um texto elas têm uma estrutura e um funcionamento próprios: “les images se pense entre elles”<sup>27</sup>. A construção/alteração da imagem de S. Cristóvão, uma permanente interação entre texto/imagem/texto, apela à interrogação sobre a forma como opera o pensamento figurativo. A riqueza significativa das imagens medievais reclama um esforço importante de renovação metodológica, como escreveu Baschet<sup>28</sup>.

Se por um lado, a *Legenda Aurea* de Jacopo da Varazze (c. 1280) é posterior à construção da igreja de Rio Mau (1151), apesar de sabermos que o seu autor utilizou várias fontes como as *passio* e outras lendas escritas ou orais, por outro não se refere a aspectos da vida do santo que vemos esculpidos naquela igreja.

Cremos que se recorre demasiadamente à *Legenda Aurea* como fonte para a representação de cenas da vida dos santos. Na realidade, pensamos que será importante prestar mais atenção às *passio*, aos hinos, lendas, contos, histórias etiológicas e às imagens. Por outro lado, como já referimos, nem toda a representação pressupõe um texto prévio como precisamente o exemplo de S. Cristóvão pode comprovar.

Como bem sintetizou García Avilez (2013), nas últimas décadas houve importantes alterações na investigação em História da Arte. De uma perspetiva centrada nas questões relacionadas com a produção da obra de arte, artistas, encomendadores, valores estéticos, modelos, etc., tem sido percorrido um caminho para as questões relacionadas com a receção da cultura visual do passado. Esta evolução plasma-se numa dupla viragem: uma viragem icónica e uma viragem antropológica. A perspetiva icónica tem um caráter essencialmente comparatista e incide na análise do impacto das culturas visuais do passado com os instrumentos críticos

<sup>27</sup> FAURE, 2000.

<sup>28</sup> BASCHET, 2008: 20.

do presente. A perspectiva antropológica pretende atender à experiência social das imagens no passado, à apreensão da interação entre os homens de uma época e as suas imagens no contexto das categorias mentais e das representações sociais<sup>29</sup>.

A existência da igreja de S. Cristóvão de Rio Mau está documentada desde o século XI, sendo referida no Censual do Bispo D. Pedro [1085–1089] como “Sancto Christofo de Ribulo Malo”<sup>30</sup>, o que indica a existência de uma igreja anterior à construção românica.

Na parede testeira da capela-mor, uma inscrição de 1151 informa que Pedro Dias, indigno sacerdote, edificou a igreja em honra de S. Cristóvão, Mártir:

*In Era / M C<sup>a</sup> LXXXVIII / PETRUS DIDACI INDIGNUS / SACERDOS CEPIT /  
EDIFICARE ECCLE / SIAM ISTAM/ In HONORE(m) S(an)C(t)I / XPOtoFORI MartyRIS<sup>31</sup>*

Voltaremos a esta epígrafe.

Apesar da aparente ausência de relação entre os vários capitéis esculpidos na capela-mor de Rio Mau, parece-nos ser possível afirmar a existência de um programa escultórico unificado e coerente.

O capitel direito do arco triunfal da cabeceira apresenta-se esculpido nas três faces. Na face voltada para dentro figura S. Cristóvão com Cristo nos braços que, por sua vez, segura uma vara. A face voltada para o centro do arco apresenta três



Fig. 2.  
Capitel do arco triunfal.  
A prisão de S. Cristóvão.  
Fotografia: Mário  
Cunha.

<sup>29</sup> AVILEZ, 2013: 23.

<sup>30</sup> COSTA, 1959:16.

<sup>31</sup> BARROCA, 2000: 235.

personagens. A personagem central aperta o pulso esquerdo com a mão direita e tem a cabeça coberta, sendo ladeado pelas outras duas figuras que o seguram pelos braços e apresentam barba e as cabeças descobertas (Fig. 2). Na face do capitel voltada para a nave da igreja está figurado um personagem que toca um instrumento de cordas.

A representação de S. Cristóvão com Cristo nos braços, conforme foi esculpido no capitel de Rio Mau, e não aos ombros, como será mais frequente na época gótica e posteriormente, tem múltiplos paralelos, como demonstram a pintura mural de Inglaterra e do País de Gales e a iluminura. São disso exemplo as representações de S. Cristóvão em Lacock Abbey (Wiltshire), datada de finais do século XIII, em Stoke Dry, (Rutland) do início do século XIV, no Saltério de Westminster (c.1250) e no Lambeth Apocalypse (c.1260-c.1275)<sup>32</sup>.

A face voltada para o centro do arco corresponderá à cena da *Passio* em que S. Cristóvão é preso pelos soldados enviados pelo rei Décio. O santo agarra o pulso, num gesto que exprime uma dor impotente, conforme nos diz Chiara Frugoni<sup>33</sup> ou, mais metaforicamente, o estado de subjugação de S. Cristóvão. Vemos este mesmo gesto, de dor contida, na representação de “Nossa Senhora” na iconografia do Calvário, como exemplifica o “Calvário” da catedral de S. Pietro di Bologna datado entre 1170 e 1180. Apesar de não termos ainda encontrado no românico hispânico programas similares ao de Rio Mau há dois exemplos que gostaríamos de referir: um cachorro da igreja de San Cristóbal de Ailanes (Valle de Zamanzas, Burgos) e um outro da igreja de San Cristóbal de la Cuesta de Turégano (Segovia). Nos dois casos, a presença da escultura de um homem que agarra o pulso conjuntamente com a dedicação das igrejas a S. Cristóvão não será uma simples casualidade.

Em Rio Mau, o facto de S. Cristóvão apresentar a cabeça coberta tem dificultado a interpretação desta cena. Como esclarecer este detalhe? Entre os vários martírios de S. Cristóvão, presentes na *Vita et passio sancti Christophori* de Whalter von Speyer (967-1027), é narrada a colocação de um elmo de ferro quente na cabeça do santo, depois de ter sido aprisionado de pés e mãos<sup>34</sup>. Esta cena está representada na parte lateral esquerda do frontal de S. Cristóvão do Museu Nacional de Arte da Catalunha (cat. 004370-000). O frontal, datado do início do século XIV, parece indiciar ou a difusão da obra de Whalter von Speyer ou, talvez mais provavelmente, a existência de outras versões escritas ou orais da vida do santo recolhidas pelo bispo alemão no século XI. É, provavelmente, a este episódio que se refere a imagem de S. Cristóvão com a cabeça coberta por um chapéu que aparenta ser de metal, estando rematado por triângulos que lembram pequenas chamas. Esta imagem está

<sup>32</sup> PRIDGEON, 2008: plates 1, 5, 35 e 36.

<sup>33</sup> FRUGONI, 2010: 4.

<sup>34</sup> ERMINI, 1920: 74.



Fig. 3. Capitel do arco triunfal. Tocador de instrumento de cordas. Fotografia: Mário Cunha.

pintada na igreja de Stoke Dry (Rutland) e datada do início do século XIV.

A personagem que toca um instrumento de cordas, na terceira face do capitel, coloca algumas dúvidas na sua interpretação (Fig. 3). Na *Legenda Aurea* Jacopo da Varazze narra o seguinte episódio: quando o santo chegou à corte do rei mais poderoso do mundo, durante uma festa palaciana, um cantor cantava uma canção cuja letra fazia alusões ao diabo. De cada vez que isto acontecia o rei benzia-se. Cristóvão concluiu que aquele não era o rei mais poderoso do mundo porque tinha medo do diabo e parte então à procura do mesmo<sup>35</sup>.

O Art Institute of Chicago guarda dois painéis dedicados a S. Cristóvão da autoria de Martín de Soria (activo 1449–87). Um dos painéis, “Saint Christopher

Taking Leave of the King Who Feared Satan”, representa o episódio acima referido e narrado na *Legenda Aurea*. Os personagens do banquete são resumidos ao rei e à rainha, sentados à mesa, e a outros dois homens que enquadram o tocador de viola, estando todos em pé e em plano mais recuado.

Se neste caso estamos perante uma pintura do século XV, cuja composição e significado se aproximam da versão da história de S. Cristóvão presente na *Legenda Aurea*, o mesmo não podemos afirmar para o caso de Rio Mau relativamente ao personagem que toca um instrumento de cordas, dada a anterioridade da construção da igreja relativamente à narrativa de Jacopo da Varazze. Contudo, como referimos acima, o autor da *Legenda Aurea* utilizou várias fontes como as *passio* e outras lendas escritas ou orais. Na versão latina da *Passio* (BHL 1764) que temos vindo a seguir, e na sequência da tentativa de prisão do santo pelos soldados, ocorre um milagre. A intervenção de Deus, a pedido de S. Cristóvão para que os soldados que o acompanhavam se tornassem seus servos e glorificassem o verdadeiro Deus, materializa-se na multiplicação dos pães, convertendo os soldados e a multidão. Em sinal de agradecimento o santo começa a cantar salmos, dizendo: “Bendizei

<sup>35</sup> VORÁGINE, ed. 1996: 405.

agora o Senhor, vós todos os servos de Deus. E os soldados repetiam. E, terminado o salmo, ajoelharam-se e adoraram a Deus”<sup>36</sup>.

Estará nesta passagem da *Passio* a origem da representação de um personagem que toca uma viola, os salmos eram cantados acompanhados de instrumentos musicais, e que posteriormente desencadeará o episódio do banquete narrado na *Legenda Aurea*? Cremos que será demasiado cedo para retirar conclusões. No entanto, a presença do tocador de viola no mesmo capitel em que S. Cristóvão é preso parece indiciar a oportunidade desta proposta de interpretação.

Na parede sul da cabeceira de Rio Mau, ritmada por arcadas cegas, e no seguimento do capitel do arco triunfal já referido, há capitéis esculpidos entre os quais figura novamente S. Cristóvão com Jesus nos braços, enquanto um ser monstruoso (o demónio?) tenta arrebatá-lo a criança. No capitel seguinte estão esculpidas três personagens humanas dentro de um barco. A ele voltaremos.

O grande capitel do arco toral apresenta dois felinos em atitude claramente ofensiva (Fig. 4). Na simbólica medieval todos os animais são ambivalentes, assumindo um carácter positivo ou negativo. O leão pode simbolizar os animais hostis e ser a própria imagem do demónio, conforme a mensagem de S. Pedro:

*Sede sóbrios e vigiai, pois o vosso adversário, o diabo, “como um leão a rugir”, anda a rondar-vos, procurando a quem devorar. Resisti-lhes, firmes na fé, sabendo que a vossa comunidade de irmãos, espalhada pelo mundo, suporta os mesmos padecimentos (1 Pe. 5, 8).*



Fig. 4. Capitel do arco toral. Felinos. Fotografia: Mário Cunha.

A clara atitude ofensiva e ameaçadora dos felinos esculpidos no capitel de Rio Mau, a sua conjugação e alternância, no espaço da cabeceira, com o capitel do arco triunfal a que já nos referimos, e com o poder de S. Cristóvão contra o demónio constantemente referido na *Passio*, parece configurar o sentido negativo daqueles animais.

<sup>36</sup> RICO, 2015: 68.





Fig. 5.  
Capitel da parede sul  
da capela-mor.  
Fotografia: Mário Cunha.

O capitel em que estão esculpidas três personagens humanas dentro de um barco oferece, mais uma vez, dificuldades de interpretação, apesar de nos parecer que o seu sentido está presente no texto final das *passio* (Fig. 5).

A *Passio* latina (BHL 1764) termina com o seguinte relato ocorrido posteriormente à morte de S. Cristóvão:

*Ora Atanásio, bispo da cidade de [Atalia] que é vizinha da fronteira com a Pérsia, tomou conhecimento destes factos. Veio a Antioquia, deu trezentas moedas de ouro aos guardas do rei e levou o corpo do santo mártir, trazendo-o para a sua cidade. Havia, então, um rio que corria e costumava inundar a cidade. O bispo construiu uma igreja na nascente do rio e aí depositou o corpo do santo mártir. E o rio voltou-se para a outra parte do monte e a cidade foi preservada até ao dia de hoje<sup>37</sup>.*

O capitel onde figuram três personagens dentro de um barco poderá aludir ao rio que inundava o lugar onde se situava a igreja ou à própria inundação, conforme relata a *Passio*. Recordemos que o topónimo desta igreja dedicada a S. Cristóvão era, já no século XI, “Ribulo Malo”.

Cremos que foi este tipo de representação inspirada nas *Passio* que deu origem às versões literárias que narram o episódio em que S. Cristóvão atravessa um rio perigoso carregando Cristo aos ombros.

Da mesma forma terminam outras versões das *passio*, com variantes como a da *Passio* irlandesa:

<sup>37</sup> RICO, 2015: 82.

*However a certain Peter gave a price for the body of Christopher, and took it with him to his city. There was a stream which damaged the city, and the body was buried facing the onset of the stream, and after that the stream did no more harm to the city*<sup>38</sup>.

Recordemos a epígrafe que refere ter sido “Pedro Dias indigno sacerdote”, o fundador da igreja. Haverá alguma identificação entre o Pedro da versão irlandesa, ou de outra versão de que não conheçamos a existência, e Pedro Dias? Devemos ainda notar que na *Passio* latina é o presbítero Pedro que batiza os soldados enviados por Décio e que batiza o próprio santo cujo nome “Reprobus” é então substituído por “Cristophoro”, ou seja o “Portador de Cristo”<sup>39</sup>.

Segundo C. A. Ferreira de Almeida o personagem com báculo em T, que está esculpido num capitel do lado esquerdo do arco triunfal, em frente à face do capitel que representa a prisão de S. Cristóvão, poderá representar o abade Pedro Dias que mandou construir a igreja em 1151<sup>40</sup>.

A possível identificação de Pedro Dias com o Pedro que transporta o corpo do santo, salvando dessa forma, o lugar da sua igreja das inundações ou com o presbítero Pedro que batiza o santo é unicamente uma hipótese de investigação. A existência de outros elementos esculpidos em Rio Mau exige um trabalho mais aprofundado sobre este programa.

No entanto, pensamos ser possível avançar que a nova fundação da igreja, que a pode ter fornecido de novas relíquias do santo, parece constituir a motivação para a escolha do programa escultórico conservado na sua capela-mor que, se por um lado se aproxima do texto da *passio* e do hino, por outro patenteia a forma como opera o pensamento figurativo.

Creemos que se trata de um programa salvífico com o objetivo de destacar a resistência ao demónio. A vida de S. Cristóvão é um exemplo máximo daquela resistência e da vitória da fé em Deus.

## BIBLIOGRAFIA:

- ALMEIDA, Carlos A. Ferreira de (1986) – “O românico.” *História da Arte em Portugal*. Lisboa: Publicações Alfa, vol. 3.
- (2001) – “O românico.” *História da Arte em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, vol. 1.
- BARROCA, Mário Jorge (2000) – *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia, vol. II, t. 1.

<sup>38</sup> WOODS, 1999a.

<sup>39</sup> RICO, 2015: 68.

<sup>40</sup> ALMEIDA, 2001:160.

- BASCHET, Jérôme (2008) – *L'iconographie médiévale*. Paris: Gallimard.
- BASCHET, Jérôme; BONNE, Jean-Claude; DITTMAR, Pierre-Olivier (2012) – *Lieu ecclésial et agencement du décor sculpté*. In *Images Re-vues*. Disponível em <Hors-série 3| mis en ligne le 27 mai 2012. URL: <http://imagesrevues.revues.org/1608>> [consulta realizada em ?]
- BITTMANN, Yvonne (2003) – *Standort und Funktion von Christophorusfiguren im Mittelalter*. Heidelberg: Universität Heidelberg.
- COSTA, Avelino Jesus da (1959) – *O Bispo D. Pedro e a Organização da Diocese de Braga*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, v. II.
- ERMINI, Filippo (1920) – “*Vita et passio sancti Christophori di Walther di Spira, 1920*”. In *Poeti epici Latini del secolo X*. Roma: Istituto Angelo Calogerà, p. 69-75.
- FAURE, Philippe (2000) – *Approche de l'image medieval*. Disponível em <<http://www.ac-orleans-tours.fr/hist-des-arts/bourges/faure.htm>>. [consulta realizada em ?]
- FRUGONI, Chiara (2010) – *La voce dele imagine. Pillole iconografiche dal Medioevo*. Torino: Giulio Einaudi editore.
- GARCÍA AVILEZ, Alejandro (2013) – *La experiencia de las imágenes. Cuestiones y bibliografía*. In “Codex Aquilarensis”, 29, p. 23-26.
- GARCIA CUADRADO, Maria Dolores (2000) – *San Cristóbal: significado iconológico e iconográfico*. In *Antigüedad y Cristianismo*. Murcia, XVII, 2000, p. 343-366.
- MANZARBEITIA VALLE, Santiago (2009) – *San Cristóbal*. In “Revista Digital de Iconografía Medieval”, vol. I, no 1, pp. 43-49.
- PORTER, Arthur Kingsley – *Spanish Romanesque Sculpture*. New York: Hacker Art Book, 1969 (ed. original de 1928).
- PRIDGEON, Eleanor Elizabeth (2008) – *Saint Christopher Wall Paintings in English and Welsh Churches c.1250-c.1500*. Leicester: University of Leicester.
- RICO, Maria João Toscano (2015) – *Santos e Milagres na Idade Média em Portugal. São Veríssimo. São Cristóvão*. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- RIGAUX, Dominique (1996) – *Une image pour la route. L'iconographie de saint Christophe dans les régions alpines (XIIe-XVe siècle)*. In *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*. Aubazine, 1996, p. 235-266.
- VELÁZQUEZ, Isabel (2014) – *Epigrafía en la hispania de época visigoda: nuevas perspectivas, revisiones críticas y estudios*. In CARMEN CODOÑER, Paulo; FARMHOUSE, Alberto (eds.), *Wisigothica. After M.C. Díaz y Díaz*. Firenze: Sismel – Edizioni del Galluzzo, p. 307-328.
- VIEJO FERNÁNDEZ, X. (2001) – *El carácter poético de la “pizarra de carrio”*. *Nuevas reflexiones en torno a los orígenes de la literatura popular románica*. In “Revista de Literatura Medieval”, XIII/2, p. 135-153.
- VORÁGINE, Santiago de la (ed. 1996) – *La Leyenda dorada*. Madrid: Alianza Editorial, 2 vols.
- WOODS, David (1999a) – *Irish Passion of St. Christopher*. Disponível em <<http://www.ucc.ie/archive/milmart/chrsirish.html>>. [consulta realizada em ?]
- (1999b) – *The Origin of the Cult of St. Christopher*. <<http://www.ucc.ie/archive/milmart/chrsorig.html>>. [consulta realizada em ?]